

La escena pánica en Fernando Arrabal

El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad.

Antonin Artaud

Introducción

El paso de la década de los 50 a los 60 trae consigo la aparición de nuevas manifestaciones artísticas y culturales, las cuales acabarán conformando las señas de identidad del último tercio del siglo XX. En 1959, mientras **Jean-Luc Godard** dirige *A bout de souffle*, película estandarte de la nouvelle vague francesa, en los EEUU **Jack Gelberg** escenifica en el Living Theatre su obra *The connection*. Al año siguiente llegan a Europa noticias de los primeros happenings norteamericanos y de las pinturas antropométricas de **Yves Klein**; en este mismo año –1960– muere **Albert Camus**. 1962 es el año de la publicación de *La galaxia Gutemberg*, de **Mc Luhan**; y mientras en Düsseldorf **Joseph Beuys** entra en contacto con el grupo Fluxus, en Liverpool los **Beatles** cosechan sus primeros triunfos. Nueva York no quiere ser menos y en 1963 acogerá la constitución de la Factory de **Andy Warhol** y la creación del Open Theatre. Muchos más acontecimientos culturales tienen lugar en estos cinco años; ésta es sólo una pequeña muestra, y con ella queremos establecer el contexto en el que nacerá –medio en broma, medio en serio– un peculiar movimiento de vanguardia: el **grupo pánico**. Y si al hablar de surrealismo inmediatamente aparece el nombre de André Breton y al referirnos al Dadá el de Tristan Tzara, el movimiento pánico es inseparable de la figura de **Fernando Arrabal Terán**.

Dramaturgo, poeta, novelista, pintor y cineasta, Fernando Arrabal es probablemente el escritor español de la segunda mitad de siglo más reconocido en el extranjero. Sin lugar a dudas equiparable a **Samuel Beckett** y a **Eugène Ionesco**, su producción dramática ha merecido la atención de algunos de los mejores directores de escena de nuestro tiempo: **Jérôme Savary**, **Jorge Lavelli**, **Víctor García**, **Peter Brook**, etc. Según uno de los principales estudiosos de la obra de Arrabal, Francisco Torres Monreal (al que citaremos en múltiples ocasiones a lo largo de este estudio), *Pic-nic* –la primera pieza del dramaturgo español– se ha convertido en la obra universalmente más representada durante la segunda mitad del siglo XX de todo el teatro occidental [*] [Torres Monreal, Francisco; introducción al *Teatro completo* de Fernando Arrabal; pág.23 (vol.I), Madrid/Melilla, Espasa Calpe/Ciudad Autónoma de Melilla, 1997. Nos referiremos a esta edición con las siglas 'TC', seguida del número de la página.]. He aquí un dato contundente que nos lleva a hacernos la siguiente pregunta ¿por qué en España la obra de Arrabal apenas es conocida, estudiada y representada? Los libros dedicados al escritor en nuestro país se pueden contar, hasta la fecha, con los dedos de una mano (y sobran); solamente nos consta el interés de cuatro críticos españoles por su producción teatral; hojeando las revistas especializadas sólo muy de vez en cuando aparece la noticia de una puesta en escena de alguna obra arrabaliana [*] [La única excepción la encontramos en la revista *Índice*, que se hizo eco en su momento del nacimiento y desarrollo del movimiento pánico]. Mientras, en Francia –por citar el país que acogió al autor– la situación es exactamente la contraria. Se ha hablado de motivos políticos –la clara oposición de Arrabal a la dictadura franquista–, pero cabría también tener en cuenta la desconexión de la cultura española con respecto a la europea durante ese periodo, la propia situación coyuntural del teatro español, etc. No es este el lugar apropiado para hacer un análisis de la cuestión; quede constancia de esta realidad, totalmente innecesaria.

Acabada la introducción, pasaremos a hacer un somero recorrido por la historia del movimiento pánico y más específicamente por las peculiaridades del pánico arrabaliano; todo ello para llegar al núcleo de nuestra investigación: analizar la escena pánica de Arrabal, todos aquellos recursos y elementos que conforman la esencia del lenguaje escénico del autor en aquella etapa creativa.

El movimiento pánico

Cuando esas experimentaciones sobre formas estético-expresivas que se ha dado en llamar vanguardias históricas parecían haber desaparecido con la segunda guerra mundial, la ciudad de París (pérdida su primacía cultural en favor de Nueva York) acogió el nacimiento del movimiento pánico, una peculiar vanguardia que –al contrario que sus ilustres predecesoras– destacó más por sus creaciones artísticas que por sus manifiestos teóricos.

Todo comenzó con las relaciones amistosas que desde 1960 tuvieron lugar entre el francés **Roland Topor**, el chileno **Alejandro Jodorowsky** y el español **Fernando Arrabal**; el Café de la Paix les sirvió de centro de actividades. Si bien en un primer momento no estaba en la mente de ninguno de los tres formar un grupo ni nada parecido, pronto las inquietudes artísticas de estos autores les llevaron a proclamar el grupo burlesco, en el que se vio una definida presencia de lo hispano, siendo el origen de esta inclinación Fernando Arrabal. Se habló entonces de un matiz gongorino, de claros ecos del esperpento valleinclanesco, de la estética del último Goya... Siguieron las reuniones (en las que poco a poco se iba incrementando el número de participantes) y en febrero de 1962 se substituyó el término burlesco por el de pánico, palabra que remite tanto al sentimiento de terror como al lascivo dios griego Pan.

Un año antes Arrabal había conocido al sumo pontífice del movimiento surrealista: **André Breton**. Pronto sufriría el autor español los comportamientos dictatoriales del Papa surrealista, por lo que no tardó en separarse del grupo. Para Torres Monreal, en este desengaño estaría uno de los principales desencadenantes de la creación del grupo pánico, que –en palabras del crítico español– para sus creadores, surge como una respuesta de libertad frente a los dogmatismos y exclusivismos morales y políticos del superrealismo bretoniano

No cabe duda de que las principales manifestaciones artísticas del grupo pánico tenían que ser teatrales, habida cuenta de la pertenencia al grupo de un autor teatral ya entonces consagrado con obras como Pic-nic y Fando y Lis: Fernando Arrabal. Ahora bien, no podemos olvidar aquí la labor de Jodorowsky, quien en su obra Sacar el teatro del teatro y en su teoría del teatro efímero aportó las nociones teóricas básicas de las puestas en escena del teatro pánico. El autor chileno asegura que el teatro aún no ha hallado sus medios propios de expresión. Propone que lo que defina a la representación teatral sea lo efímero, la irrepetibilidad del acto escénico; así, el Efímero persigue la destrucción del objeto artístico a fin de evitar la sacralización que lo fije y desvirtúe. La otra característica principal del Efímero sería la improvisación, el partir de un guión base ensayado para, posteriormente, dar rienda suelta a una verdadera fiesta colectiva.

Varios fueron los montajes pánicos que realizó el grupo. Aquí solamente citaremos el que provocó mayores reacciones, tanto a favor como en contra; nos referimos a la velada pánica que se celebró el 24 de mayo de 1965 dentro del programa del Festival de la Libre Expresión de París. Aquella noche, y durante casi cuatro horas de espectáculo, el público pudo asistir a sesiones sadomasoquistas, destripamientos de algunos de los personajes, el suicidio de un perro en escena, la contemplación sobre las tablas de seis mujeres desnudas bañándose, etc. Evidentemente fue una velada que provocaría todo tipo de sentimientos, salvo la indiferencia.

Con la llegada de los 70 los componentes del grupo tomarán caminos diferentes, dándose por concluida la aventura del teatro pánico.

El pánico arrabaliano

Tras un primer teatro cercano a la poética absurda (a la poética, y no al componente ideológico de las piezas de Beckett e Ionesco) –con el que cosechó grandes éxitos– Fernando Arrabal se embarca en la aventura de la creación pánica, tomando de ella aquellos elementos que le eran válidos para plantear sobre las tablas sus principales preocupaciones. De ahí que para entender el pánico arrabaliano tengamos que partir de su componente psicodramático, que toma forma en la exposición del conflicto yo/superyo. En palabras del

crítico El psicodrama deja paso al psicosociodrama. El venero profundo del pánico empieza a agostarse en el momento de mayor dominio de su retórica . Al tratar este asunto se ha discutido mucho sobre el peso del biografismo en la obra de Fernando Arrabal ; no cabe duda de que ese peso existe, si bien no debemos caer en la tentación de considerar las piezas dramáticas arrabalianas como una mera transcripción de la memoria. Hay de por medio una reelaboración de esta memoria, en la que el azar juega un papel primordial; además, no podemos dejar a un lado la creación de todo un universo ficcional articulado a través de un orden dramático.

Una vez aclarado este punto, volvamos al conflicto yo/superyo. La mayoría de las obras pánicas de Arrabal presentan a un protagonista masculino que habita un espacio cerrado; aquí surge la figura materna como elemento opresor, ya sea explícitamente (es decir, con la presencia física de la madre) v.gr. El gran ceremonial, ya sea implícitamente v.gr. El arquitecto y el emperador de Asiria. La madre es la personificación del superyo, y su principal tarea es proteger al yo de los peligros del mundo exterior; esto se explica si atendemos al habitual comportamiento infantil del protagonista. Este control materno –ya de por sí opresivo– se radicalizará cuando el personaje se encuentre con el otro, normalmente un personaje femenino; entre el yo y la mujer comenzará una relación caracterizada por el binomio erotismo/sadismo. Si para el yo esta relación supone una posible vía de libertad, para la figura materna es una notoria amenaza al statu quo

CAVANOSA. Es inútil. Esa mujer y yo vamos a vivir juntos.

LA MADRE. Dime que no es cierto.

CAVANOSA. No quiero mentirte. Es la verdad.

LA MADRE. Entonces te pido tan sólo un favor: ven a vivir aquí con ella.

[...]

CAVANOSA. ¿Para qué quieres que me quede aquí?, ¿para espiarme día y noche?

LA MADRE. Haré lo que tú quieras, incluso lo que ella quiera, si así lo deseas. Seré su esclava. Le limpiaré todos los días los zapatos, le prepararé la comida.

CAVANOSA. Preferirá la libertad. Y yo también.

El gran ceremonial (TC 611–612)

Y aún faltaría otro personaje que, si bien no suele aparecer físicamente en las obras de Arrabal, juega un papel fundamental en las tramas: nos referimos a la figura del padre, silenciada por la madre y reclamada de continuo por el yo.

Por medio de esta trabazón argumental, tan propia (pero no única) del pánico arrabaliano, se pueden entender mejor el resto de las características de esta etapa creativa del autor melillense:

- Origen y concepción libres de censuras.
- Predominio de las fijaciones y de las imágenes oníricas.
- Acentuación de los comportamientos sádicos.
- Base sagrada.
- Tendencia a la forma ceremonial y al teatro total.

Pasando a otro asunto, la finalidad del pánico arrabaliano parece dirigirse a la obtención de la catarsis. Ahora bien, no una catarsis en el sentido tradicional del término –purificar las pasiones por medio del temor y la compasión–; la catarsis pánica lo que pretende es acabar con el carácter negativo del que están cargadas las

pasiones, para así poder librarse del complejo de culpa tan característico del yo en el teatro arrabaliano.

Por último, no podemos dejar de hablar de la ceremonia pánica. Torres Monreal define la ceremonia como la secuencia, o serie de secuencias, cuyos componentes se ordenan según un ritual previo, codificado, estableciendo un modo de comunicación en el que las significaciones primarias se ven espontáneamente transcendidas en un plano simbólico. En este sentido, Arrabal hace de la ceremonia la expresión formal del pánico, con lo que logra que la acción se convierta en ritual, y los personajes en oficiantes. El pánico se sustenta así sobre una base sagrada, idea que cobra aún más fuerza al comprobar que el tipo de ceremonia que con más frecuencia imita Arrabal es el de la Iglesia católica. Además, como en toda ceremonia, los elementos presentes en la escena adquieren un valor simbólico; por lo tanto, no es exagerado afirmar que el lenguaje escénico arrabaliano se equipara de esta forma a la liturgia religiosa.

Finalmente, podemos concluir que la intención última de la ceremonia pánica sería mover al público, no a pensar como intenta Brecht, sino a entrar en contacto con la realidad primordial de su propia psique, a través de una depuración del lenguaje escénico que busca un terreno común entre el espectador y la escena.

La escena pánica arrabaliana

Para el crítico J.M. Polo de Bernabé son dos las tendencias principales en el teatro contemporáneo. La primera se apoya preferentemente en la eficacia del texto para exponer los problemas fundamentales del hombre de hoy; representantes de esta línea serían **Sartre** y **Camus**. La segunda tendencia intenta liberar la escena de la dependencia literaria creando una conciencia de la capacidad del teatro (integrador de múltiples facetas: lo literario, lo visual y lo auditivo) para generar sus propios registros significativos. Además de a **Stanislavsky**, **Craig**, **Brecht** y **Artaud**, en este apartado cabría encasillar a Fernando Arrabal. Y es que, efectivamente, en el pánico arrabaliano elementos como la iluminación, los objetos y el vestuario no son meros soportes del texto literario; lo que se evidencia es la búsqueda de un lenguaje eminentemente teatral, objetivo al que hicimos mención al hablar de las ideas teatrales de Alejandro Jodorowsky.

¿Y cuáles son los componentes del lenguaje escénico del pánico arrabaliano? En primer lugar prestaremos atención al espacio escénico en el que se desarrollan las obras. Son varios los espacios a los que recurre Arrabal en su etapa pánica, pero entre ellos destaca el parque

Un parque. Un banco. Tiestos con flores.

Los amores imposibles (TC, 457)

Poco a poco el escenario se ilumina. CAVANOSA está sentado en un banco del parque.

El gran ceremonial (TC, 575)

En relación con el parque, se acude en varias ocasiones a un espacio natural

Un bosque con un arbusto en primer plano.

La juventud ilustrada (TC, 741)

La acción se desarrolla en un pequeño calvero en una isla en la que sólo vive EL ARQUITECTO. Una cabaña y una especie de silla rústica. Matorrales al fondo.

El arquitecto y el emperador de Asiria, (TC, 839)

ESCENARIO

Siempre el mismo: una playa y una barca al fondo, muy rara, de colores extraños. El mar se encontraría en el espacio del público.

Concierto en un huevo, (TC, 466)

Otro espacio habitual en el pánico arrabaliano es la habitación

Habitación de CAVANOSA [...] Una cama. Dos puertas. Un balcón.

El gran ceremonial (TC, 596)

Un desván-buhardilla, amueblado barrocamente, con una gran cama encerrada entre lujosa cortinas. Una puerta a la izquierda y una a la derecha. Aspecto polvoriento. Al fondo, un biombo.

La coronación (TC 657)

Nos encontramos también con lo que podemos calificar bajo el denominativo de espacios indeterminados; el autor conjuga en La primera comunión elementos del parque –un banco– y elementos más propios de un recinto cerrado –objetos de velatorio–; en ningún momento se aclara si nos hallamos en un espacio interior o exterior

En escena, a la izquierda, un ataúd vacío, dos candelabros y una cruz de hierro; a la derecha, en un banco, toda la ropa necesaria para la primera comunión de LA NIÑA.

La primera comunión (TC 567)

Finalmente, algunas de las obras de esta etapa carecen de indicación alguna sobre la localización escénica; en estos caso, Arrabal centra la atención sobre determinados objetos o construcciones estrechamente ligados al desarrollo de la acción

En mitad de la escena, un monumento de piedra.

Strip-tease de los celos (TC 653)

De la parte superior de la casa... [*] [En esta obra ni siquiera se hacen indicaciones sobre el tipo de casa, su tamaño, etc.; además, es citada como si ya fuese conocida (como se desprende del uso del determinado la)].

¿Se ha vuelto Dios loco? (TC 749)

En escena: un globo opaco de metro y medio de diámetro y una escalera de muchos peldaños.

Una cabra sobre una nube (TC 753)

De lo dicho en el anterior epígrafe se puede deducir que el espacio escénico deviene un espacio simbólico. Sírvanos de ejemplo El gran ceremonial, obra en la que la habitación de Cavanosa es una metáfora del espacio materno; de hecho, la presencia de la madre en ese habitáculo es –física y psicológicamente constante. ¿Pero qué ocurre con el parque que sitúa Arrabal al principio y al final de la pieza? Parece que este lugar escapa al control materno; sin embargo, como si de una atalaya se tratase, desde la habitación –y a través del balcón– se divisa el espacio exterior

LA MADRE. (Encolerizada) ¿Y quién es ésa, ésa que está ahí abajo mirando inquieta hacia la ventana?

El gran ceremonial (TC 609)

En éstas y en otras acotaciones se puede observar la diversidad de objetos que pueblan el pánico arrabaliano. Puesto que en ningún momento especifica el autor si se han de utilizar decorados pintados, los objetos adquieren la función que en el teatro tradicional cumplían aquéllos: un banco y un tiesto de flores servirán para comunicar al espectador que lo que está viendo es un parque. Pero no es ésta la única función que tienen los objetos en el teatro pánico, pues como ha comprobado Albert Chesneau no hay, en principio, objetos inútiles de tipo 'ornamental' o 'burgués' que no sirven más que para indicar la fortuna o nivel social de sus propietarios. Incluso los objetos declarados 'neutros', es decir, que no tienen nada más que los objetos usuales de los cuales nos servimos todos con fines prácticos, son rigurosamente funcionales y sirven sobre la escena a un fin preciso.

Podría creerse que la barca presente en el escenario en Concierto en un huevo serviría únicamente para señalar que la acción se desarrolla a la orilla del mar. Analizando detenidamente la pieza, se puede llegar a la conclusión –como ocurre en nuestro caso– de que la barca es un símbolo de libertad, concepto éste muy unido en la producción arrabaliana al erotismo desculpabilizado. Pero vayamos al texto: el joven Filtos quiere relacionarse con la joven Li; desde un primer momento el muchacho deja claro que no quiere que entre ambos se dé una relación sexual

FILTOS. Hay más. (Aires de gran jefe) Lo peor es que eso es... (duda) de obsesos sexuales.

LI. ¿El qué?

FILTOS. Eso.

LI. ¿Lo de acostarse con la gente?

FILTOS. Sí, lo de acostarse con la gente.

LI. ¿Y es grave eso de ser obseso sexual?

FILTOS. Ah, eso sí.

Ceremonia de un huevo (TC 475)

El joven Filtos, en su condición de reprimido–represor, se abstiene de acostarse junto a la barca con Li (aunque sólo sea para descansar)

LI se tumba en el suelo junto a la barca

[...]

FILTOS se tumba en el suelo, a dos metros de LI.

ob.cit. (TC 481)

Al final de la obra, Li deja a Filtos (y a su agobiante complejo de culpa) y vuelve con su verdadero amor, personaje al que Arrabal llama El Hombre

LI y EL HOMBRE, abrazados y recostados junto a la barca, cuchichean y sonríen felices.

ob.cit. (TC 513)

Queda claro así el papel simbólico de este objeto en la pieza arrabaliana. Y éste es sólo un ejemplo del simbolismo que poseen los objetos en la escena pánica. Al respecto, cabe ahora citar a Torres Monreal, quien sostiene que la mayor parte de los objetos arrabalianos se integran en un mundo de relaciones dentro de la ceremonia que justifican su interpretación simbólica. Éste sería el caso de los medios de locomoción, que simbolizarían la huida v.gr. la moto de Filtos en Ceremonia en un huevo, el carrito de Cavanosa en El gran ceremonial...; el látigo y las cadenas, símbolo de la vertiente sádica del amor en la mayoría de las obras pánicas; etc.

Arrabal llega incluso a usar un objeto para reflejar el paso del tiempo. En una acotación de La juventud ilustrada encontramos lo siguiente

El decorado es el mismo; pero parece como si varias decenas de años hubiesen pasado desde entonces. El arbusto se ha convertido en un árbol.

ob.cit. (TC 744)

En el artículo ya mencionado, Albert Chesneau propone una clasificación de los objetos del teatro de Arrabal. Los resultados son más bien mediocres, habida cuenta del gran número de utensilios presentes en las obras del autor melillense; es una tarea ardua, pues a veces un objeto cambia de significación de una obra a otra, o bien en una misma pieza puede simbolizar nociones diferentes (esto sin contar con la posible combinación de objetos y la subsiguiente multiplicidad de símbolos).

Conscientemente no hemos hecho mención del vestuario y las máscaras al analizar los objetos del pánico. Ambos elementos son de capital importancia para entender uno de los principales componentes de la ceremonia pánica: las transformaciones de los personajes. Veamos en primer lugar el uso que de las máscaras se hace en El arquitecto y el emperador de Asiria.

El segundo acto de esta obra expone el juicio que el arquitecto le hace al emperador, y que tendrá como resultado la muerte de éste último. Mientras el emperador duerme el arquitecto

Saca del cajón unas máscaras, una campanilla y un libro grueso de lomos dorados. Se pone una especie de toga sobre la cabeza y una máscara de juez. Toca la campanilla.

El arquitecto y el emperador de Asiria (TC 875)

Por medio de la máscara, el arquitecto se transforma en juez, actuando en todo momento como tal. La incorporación de determinados atributos metamorfosea al personaje, el cual –incorporándose de esta manera al rito– se convierte en oficiante, en un personaje transcendido. La liturgia cristiana parece ser aquí el principal referente para Arrabal; véase si no el ritual de investidura que llevaba a cabo el sacerdote antes de la celebración eucarística (una serie de oraciones y un escrupuloso orden en la imposición de los ornamentos). esta transformación se refleja gráficamente en el texto de la obra

EL EMPERADOR (ESPOSA). Oh, no. Al principio...

ob.cit. (TC 877)

La transformación llega hasta tal punto que el personaje acaba denunciándose a sí mismo. En el siguiente fragmento, el emperador –tras ponerse una máscara– se convierte en su propio hermano

EL EMPERADOR (HERMANO). Mi hermano, el po-e-ta se divertía cuando yo tenía sólo diez años y él quince en pervertirme, en violarme y en obligarme a violarle a él.

ob.cit. (TC 882)

Propia de la complicidad entre actores y público, la transformación de un personaje por medio de la máscara trae consigo la inevitable referencia a las raíces de lo teatral; unos inicios que, no lo olvidemos tenían un claro sustrato religioso-ritual.

Y también juega un papel fundamental dentro de la ceremonia pánica el vestuario. Sin entrar a hacer un recuento de los distintos tipos de trajes usados por los personajes, queremos detenernos en el carácter simbólico de dos actos relacionados con la ropa: el vestirse y el desnudarse. Como ejemplo de la primera acción tenemos La primera comunión, subtitulada Ceremonia pánica. Al inicio de esta pieza una acotación nos indica

Entran en la escena LA NIÑA, vestida tan sólo con unas braguitas, y LA ABUELA. Van al banco. Durante toda la obra, LA ABUELA irá vistiendo a LA NIÑA de primera comunión, prenda tras prenda, con gran mimo.

La primera comunión (TC 567)

Sin entrar en interpretaciones (y de esta pieza se han dado muchas), parece evidente que la investidura adquiere en esta obra toda la fuerza de un ritual religioso; dicho ceremonial va paralelo a los consejos que la abuela da a la niña para que en el futuro sea una buena ama de casa y una esposa fiel. Podríamos afirmar que estamos ante un peculiar rito de iniciación, en el que la figura de la abuela –personificación de la conciencia tradicional– alecciona a su nieta sobre su papel en la vida

Hoy que vas a recibir la primera comunión, te convertirás en una verdadera mujercita. El Señor descenderá a tu corazón y te purificará de toda culpa...

ob.cit. (TC 572)

Acto seguido, la niña, ya totalmente vestida de blanco, apuñalará a un voluptuoso necrófilo que en ese mismo instante está violando a una muerta.

Por último, tenemos el acto inverso al vestirse: el desnudarse, o mejor aún, el strip-tease. La obra a la que hacemos mención –Strip-tease de los celos– comienza paradójicamente con una mujer desnuda. Un hombre se acerca amorosamente, pero unas risas de fondo despiertan en él los celos; su reacción es iniciar un ritual de investidura por el cual la mujer acaba de riguroso luto

Él, colérico e inquieto, mira a todas partes.

La viste con un vestido negro largo. Le oculta la cabeza con un velo que le oculta casi por completo el rostro. Le pone unas botas, y luego unas esposas en los puños, y unos grilletes en los tobillos.

Strip-tease de los celos (TC 654)

En el colmo del ataque de celos la encierra en una jaula y, puesto que las risas no cesan, la azota hasta la muerte. Y ahí comienza el otro ritual: el strip-tease del cadáver, con la imprescindible ayuda del hombre.

Para esta obra Arrabal había indicado

Luz muy intensa en escena que bajará progresivamente hasta dar paso, al final del acto, a la oscuridad total.

ob.cit. (TC 653)

La fuerza irracional de los celos, expresada a través de un ritual ceremonioso de investidura y despojamiento, se verá acrecentada emocionalmente con la luz –símbolo de vida– que se irá apagando lentamente, hasta la oscuridad total.

* * *

Hasta aquí nuestro intento por desvelar las principales características de la escena pánica arrabaliana, una escena que ha cautivado a los mejores directores teatrales de la segunda mitad del siglo XX. El que Arrabal haya conseguido innovar en el lenguaje escénico contemporáneo es cosa que solamente el tiempo podrá confirmarnos; lo que sí es obvio es que el autor ha bebido de las más fértiles fuentes del teatro universal: desde la tragedia griega hasta las aportaciones de Craig, Artaud y tantos otros. Finalmente, esperamos que el panorama general del movimiento pánico presente en este estudio sirva para comprender mejor un fascinante, y a la vez poco investigado, capítulo del teatro de este siglo.

Bibliografía

* Arrabal, Fernando Teatro completo, Madrid/Melilla, Espasa Calpe/Ciudad Autónoma de Melilla, 1997.

* Chesneau, Albert Los objetos en el teatro de Fernando Arrabal; pp.111–128, in Berenguer, Ángel y Joan Fernando Arrabal, Madrid, Fundamentos, 1979.

* Polo de Bernabé, José Manuel Arrabal y los límites del teatro; pp.129–145, in Fernando Arrabal, ob.cit.

* Torres Monreal, Francisco (ed.)

--- Introducción a Teatro Pánico, Madrid, Cátedra, 1986.

--- Introducción a Teatro completo, ob.cit.

Para la elaboración de este epígrafe seguimos lo expuesto por Francisco Torres Monreal en su introducción a *Teatro Pánico*, Madrid, Cátedra, 1986 (pp.12–37)

Teatro Pánico, pág.19

Incluido en *Le Panique*, París, U.G.E., 1973. Probablemente el texto más citado por los estudiosos del movimiento pánico y de la obra de Arrabal. No existe (al menos no la hemos encontrado) traducción al español.

Torres Monreal, Teatro Pánico, pág.24

Por esta razón no tendremos en cuenta –al analizar la escena pánica– la considerada por Torres Monreal etapa del pánico revolucionario, en la que el carácter psicodramático pasa a un segundo plano en favor de unas preocupaciones sociales muy acordes con la revolución del mayo del 68.

Teatro Pánico, pág.42

La continua presencia en sus obras de la figura materna como ser opresor parece remitir al rechazo del autor hacia su madre –Carmen Terán González– por los intentos de ésta por ocultar a su hijo la verdadera historia del padre –Fernando Arrabal Ruiz–. Recientemente el dramaturgo ha publicado una novela en la que aborda estas cuestiones: *Ceremonia por un teniente abandonado*, Madrid, Espasa Calpe, 1998

Teatro Pánico, pág.39

Polo de Bernabé, J.M. Arrabal y los límites del teatro, pág.139 in Berenguer, Ángel y Joan, Fernando Arrabal, Madrid, Fundamentos, 1979.

art. cit. pág.129

art. cit. pág.129

Chesneau, Albert Los objetos en el teatro de Fernando Arrabal, pp.120–121, in Berenguer, Ángel y Joan: Fernando Arrabal

Teatro Pánico; pág.53

Nos parece poco consistente la relación que establece Chesneau entre los medios de locomoción y lo que él denomina arquetipo de la procesión (art.cit.; pág.125)

Torres Monreal; introducción a Teatro Pánico, pág.56